

Antonio Fernández-Alba. Autobiografía intelectual. El trabajo del arquitecto, en el concepto que yo

*"La estructura de los
recuerdos se parece a la de
una ciudad en ruinas".*
Sigmund Freud

tengo de su oficio, no representa esa notoriedad de elogios con la que se suele invadir el repertorio de sus obras, por el contrario, entiendo que, como el poeta, debe ser alguien que no tenga acotada su existencia por tan innecesarios panegíricos. Los espacios que configuran su quehacer se dilatan y se funden en los largos tiempos del acontecer de la historia. El recuerdo o la memoria de sus formas que marcan las huellas de sus edificios deberían estar alejados de la efeméride gloriosa o la crónica que sólo acentúa los rasgos subjetivos, pese a que sus formas deben adquirir dilatada vitalidad. Sus proyectos son espacios imaginados para albergar las necesidades y los sentimientos del hábitat futuro, de aquí que el arquitecto debe lograr que su lenguaje permanezca en el tiempo por medio de sus formas, aunque esta continuidad temporal pueda parecer ironía cruel o a veces resignada confabulación, ante la dificultad que representa construir desde la lógica del espacio las inquietudes imaginativas de la forma.

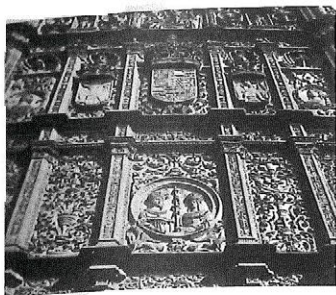
En el proyecto de formalizar la arquitectura, como en el laberinto, nos podemos encontrar toda la vida esperando algo que no sucede. A lo largo de mi trabajo como arquitecto he podido comprobar de qué manera cada proyecto encierra al final un interrogante que alimenta la dilatada y vieja esperanza de seguir adelante: *vivir*.



Paisaje de tierras en sementera,
Salamanca (1962)

En esas tierras de Castilla. Nací en la ciudad de Salamanca un 17 de diciembre del año 1927, al amanecer de un invierno crudo de la meseta, en esas tierras de Castilla donde "mueren los pájaros en las aceras de la noche", en un período de avatares y alternativas políticas de dictaduras y repúblicas, de tricornos y carnavales, en una ciudad donde el barroco fue el último episodio estilístico digno de reseña. Ciudad anclada en el más limpio y esperanzado renacimiento, gracias a los plateros en piedra, orfebres de Villamayor, que aterrados por el vacío de los campos yermos, esgrafiaron, en los sillares ciclópeos de sus grandes monumentos historias múltiples de leyendas y obsesiones.

Los primeros años, y en sintonía con los sedimentos que se pueden recoger en la niebla del recuerdo, se perfilan unos itinerarios infantiles curiosamente adheridos a los conjuntos arquitectónicos de la ciudad y a la escala de sus monumentos. Nací, según referencias, en la casa donde habitó el obispo de Ávila, llamado *El Tostado*, en la calle por donde han discurrido viejas controversias teológicas, cruce de ecos universitarios diversos y tránsito de historias de la más



Retablo plateresco en el acceso principal de la Universidad de Salamanca (hacia 1525)



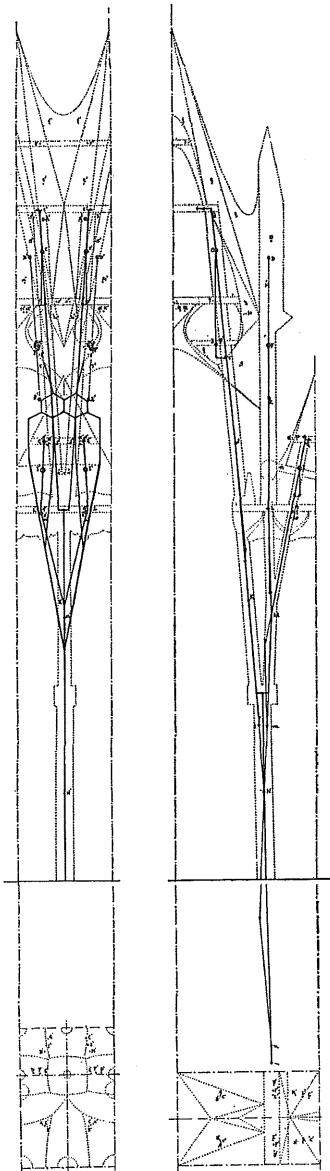
Residencia privada del arquitecto Antonio F. Alba en el Alto del Rollo, una de las primeras tipologías racionalistas en los alrededores de Salamanca (1935-1937)

pura ortodoxia, recogidos por el cincel o la gubia en los dorados retablos que albergan los espacios catedralicios y en los grandes conjuntos religiosos que acogieron a dominicos y jesuitas. Mis primeros pasos rondaban a la sombra de las catedrales y en la penumbra de esas imágenes extraviadas de los capítulos infantiles. Recuerdo con gran nitidez el jardín junto a la "torre del Clavero", una inquietante y elocuente estatua de Cristóbal Colón, situada en un pedestal que coronaba la altura de la torre, en otros tiempos puerta de entrada a la ciudad, o aquella otra dedicada al maestro Fray Luis de León, frente a la vieja portada de la universidad, que encerrada en una tupida reja de hierro hacía imposible su contemplación a las miradas de un niño. Singular manera de ensalzar las proezas de los hombres destacados.

Más tarde pude comprender, en la visión de la imaginería urbana de esta ciudad, algunos de los rasgos que adornaban a este país en los itinerarios de mi infancia, elevando la gesta humana a niveles inasequibles de contemplación y encarcelando la realidad más próxima del pensamiento, como si se tratara de hacer evidente el rechazo por la utopía y la condena por cualquier esfuerzo de iluminar los confines de la vida. Entre el ensueño y esa realidad secreta por la que discurre la infancia, asistí por vez primera a una escuela dirigida por un pastor protestante, próxima a la casa donde se habían trasladado a vivir mis padres en la parte norte de la ciudad, zona conocida por "El Alto del Rollo", una atalaya de bellos horizontes en la estepa castellana.

Allí aprendí las primeras nociones generales, que las escuelas primarias enseñaban, y también la percepción manifiesta de la injusticia y la violencia sobre aquel apacible pastor-profesor, fusilado en los primeros días del denominado "alzamiento nacional" en 1936; de manera que pronto asistí a contemplar, sin comprender bien, la sinrazón de la condición humana y el escaso valor que a la razón se le asignaba por aquellos años. De aquel aniquilado reducto escolar que se suponía reformador y progresista pasé a estudiar los cursos de bachillerato en la más estricta ortodoxia ideológica en el colegio de una orden religiosa italiana, creada a principios de siglo veinte (PP. Salesianos), para cubrir las demandas pedagógicas de un proletariado industrial emergente y una clase media burocrático-mercantil, que con acentos imprecisos y horizontes aún confusos se perfilaba en la España de los finales de los treinta.

Mi adolescencia discurría por los avatares que representa ese enfrentamiento casi lineal entre el idealismo infantil con la plural realidad de la vida. Esta realidad,



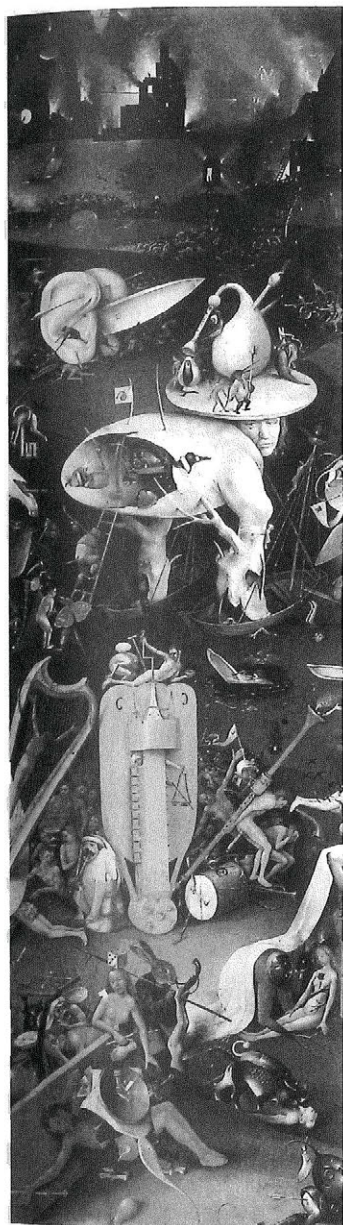
Antoni Gaudí, análisis estructurales sobre los ventanales de la Sagrada Familia, Barcelona (1882)

atravesada por los tiempos de la guerra civil española (1936-1939) y la post-guerra europea (1940-1945), arropada en mi caso por el bienestar de una clase media ascendente, de perfiles idealistas, rodeada por los estragos de guerra de una miseria moral irreconocibles junto a infinitas soledades mixtificadoras. De manera que el salto a la “adolescencia consciente” fue por aquel tiempo y en aquella ciudad, contenido, sin haber ejercido la audacia de poder vivir a fondo una experiencia vital regeneradora.

La ciudad flotaba en las grandezas de “atardeceres dorados”, cantados por bucólicos juglares que pretendían, con el ejercicio de su buena prosa, mantener vivos los ritos fascistas, viejas palabras, formas y conceptos que carecían de contenido, de manera que muchas de las gentes de mi generación tuvimos que suplir esta etapa vital, mediante un sutil duelo, marcado por el escepticismo que se suscita ante la violencia destructiva que lleva implícita toda “cosmética banal” y el desdibujado paisaje de nuestra propia realidad. Cursé los estudios de bachillerato en un ambiente donde se marginaba de manera espontánea la angustia de los duelos que había provocado la guerra civil, impartiendo unos conocimientos mecánicos mediante estímulos estereotipados, magnificando, a veces con métodos sutiles, el oscuro poliedro de los vencedores, y aplicando todo el esfuerzo de aquel aprendizaje en aprobar la “reválida”, un título que permitiera seguir la enseñanza superior.

La Salamanca de la década de los cuarenta sobrevivía a la penuria material y espiritual de la época, con un deambular lento, algo fantasmal, tratando de reducir la dignidad personal en un aislamiento solitario, de manera que mis conocimientos y formación intelectual crecieron a la sombra de muchas “falsedades gloriosas”, que oscurecían la realidad de la historia y trucaban el aprendizaje en dificultosas nemotécnicas a destajo, y así, poder cumplir de manera solícita las preestablecidas respuestas escolares.

Desconozco las motivaciones por las que gravitaban sobre mí la fuerza y la belleza de aquellos sólidos monumentos de piedra, obra y testimonio arquitectónico de los artesanos y maestros de obras renacentistas, monumentalidad incomprensible por aquellos años ante mi mirada, la de aquella espacialidad monolítica en la que se asentaba la ciudad histórica. Estos edificios funcionaban en la imaginación con singulares dosis de asombro y se presentaban como modelos insuperables tanto por su escala como en relación con los usos de la arquitectura del espacio cotidiano, a pesar de haber vivido desde niño en uno de



El Bosco, fragmento de *El Jardín de las Delicias*, Museo del Prado (1490)

los primeros chalets de bella factura racionalista, que mi padre había construido en la periferia de la ciudad el año 1936. Situado en el bello paisaje abierto a la vega del Tormes, paisaje marcado por el deambular cotidiano de don Miguel de Unamuno.

De aquel espacio vivido en la nitidez racionalista y de su buena factura constructiva, haya heredado el poder entender que los principios de la composición arquitectónica, requieren del detalle y depende del sentido constructivo del detalle la belleza de su forma; de estas iniciales percepciones de la obra bien construida surge, la hostilidad que siempre me acompañó hacia el ornamento estéril. En los espacios de aquella geometría dura, asentada en una topografía de verde topacio, surcada por los meandros del río Tormes antes de transformarse en espejo de ambas catedrales, discurrieron aquellos años de “empecinada sordidez”, viviendo en los espacios de un apacible oasis funcionalista. Errante la imaginación y presionado por revalidar un bachillerato tupido de azarosas trampas y deficientes resultados.

Aquella incipiente metrópoli. En el año 1947 me traslado a Madrid para preparar los cursos de ingreso en la Escuela de Arquitectura. Mi encuentro con aquella ciudad de los finales de los cuarenta y principios de la nueva década (1950-1960), fue un episodio que rompía con aquella juventud solidificada en la opaca y sitiada vida de la provincia española de entonces. Madrid, durante el cambio de la década de 1950, se presentaba como una pequeña metrópoli, incierta, desconcertante y fundamentalmente anónima, componentes urbanos que suscitaban en mi mundo interior un grado de libertad manifiesta. Mi primera visita al Museo del Prado (1947) quedó marcada por la atracción de la cosmogonía que encierra *El jardín de las Delicias* del Bosco, un paraíso de heterogéneas sensaciones, de laberintos tangentes, de teatro de la memoria. Sin poder precisar el porqué de aquellos sentimientos, me parecía que la historia narrada por el pintor era similar al espectáculo que suscitaba en mi manera de contemplar aquella incipiente metrópoli. En esta ciudad ha sido donde llegué a interpretar y comprender, aun de modo impreciso, todo el caudal que encerraban los ensayos de ruptura en los diferentes frentes culturales contemporáneos.

Apenas había comenzado los estudios en la Facultad de Exactas para cursar los dos años complementarios que requería la preparación del ingreso en la Escuela de Arquitectura (1947-1949), tuve la fortuna de conocer por mi padre a



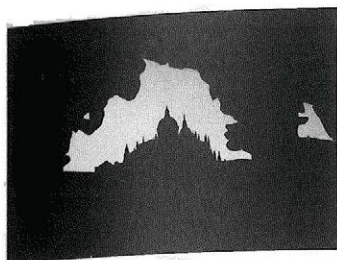
Jean-Jacques Deltil, *Los combates de los griegos* (1829)



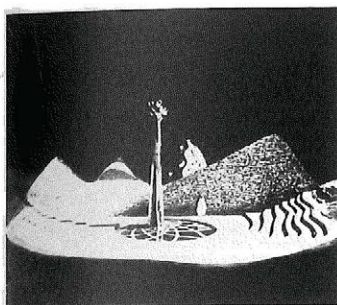
Lavado de modelo clásico, ejercicio escolar del autor para el ingreso en la Escuela de Arquitectura de Madrid ETSAM (1950)

un joven arquitecto madrileño que trabajaba como funcionario, un poco atípico, en el Instituto Nacional de Colonización, donde redactaba proyectos para los asentamientos rurales en áreas de regadío. José Luis Fernández del Amo acogía, detrás de su generosa e indómita personalidad, un perfil abierto, dispuesto a inventariar toda su sensibilidad en beneficio de aquellos jóvenes artistas, que buscaban poder incorporar las conquistas más genuinas de las vanguardias históricas ya consagradas al otro lado de los Pirineos. En el entorno de sus tertulias y reuniones conocí a los grupos más significativos del arte español, la crítica literaria, el mundo de la música y esa trama de meandros que bordean los refinamientos creadores, espectro verdaderamente revelador que fortalece los valores del autodidacta adolescente en busca de horizontes culturales. En medio de aquella tortura que significaba para el estudiante de arquitectura el aprendizaje del Análisis Matemático, o los ejercicios preparatorios en torno a los blancos modelos helénicos en el viejo Casón del Buen Retiro. Este entorno creado alrededor del arquitecto Fernández del Amo supuso, en el Madrid de los cincuenta para muchos jóvenes próximos a las vanguardias del arte, una liberación que escamoteaba la grotesca manipulación política, el culto del arte por el arte, soportes que servían de apoyo a la "cultura establecida" y fomentaban una moral cuya valencia reaccionaria era innegable.

En los años que siguieron a estos encuentros (1950-1955), la mirada hacia los saberes de la arquitectura, para mí, ya no era posible reducirlos a ejercicios de ensoñaciones visualizadas, ni menos aún reproducir el proyecto de la arquitectura en una secuencia adornada de simples apreciaciones formales. La Escuela se presentaba como un paréntesis idealizado, donde lograr compatibilizar los ejercicios de representar la idealización del espacio de la arquitectura con el significado de una titulación en el contexto de una "aristocracia técnica" que el diploma de arquitecto significaba. En el curso de 1951, ingreso en la Escuela con un historial docente lleno de sobresaltos, protegido por una cierta contemplación melancólica de aquel país encerrado entre "montañas nevadas" y acogido a un cúmulo de lecturas, lecturas diversificadas que enlazaban con los autores de mi juventud salmantina. Fray Luis de León, Juan de la Cruz, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Søren Kierkegaard, los románticos alemanes, la fenomenología francesa, junto a Paul Valéry; las traducciones argentinas y mexicanas dedicadas a difundir el pensamiento y la obra de los maestros constructores del Movimiento Moderno en Arquitectura.



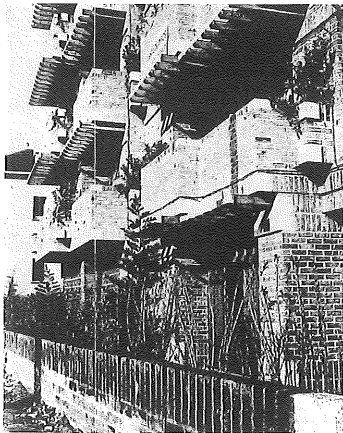
Entorno del conjunto monumental de Salamanca (1992)



Ramón Vázquez Molezún, homenaje a Gaudí para el Premio de Roma (1948)

Crisis simbólica de la época. Sobre todos ellos la figura más admirada de mi adolescencia, aquel místico de la materia, primigenio escultor de memorias arcaicas, arquitecto del inconsciente, Antonio Gaudí (1852-1926); que junto con aquel americano altivo, dueño absoluto de la espacialidad arquitectónica contemporánea, Frank Lloyd Wright, constituirán ya por aquellos años la síntesis creadora más sugerente en la que se debatiría el espacio de la arquitectura durante todo el siglo veinte. La crisis simbólica de la época y las particulares circunstancias culturales españolas escindían al estudiante por aquellos años en una actitud de ambivalencia intelectual. La enseñanza de la Escuela se presentaba en los primeros años como un interrogante sin respuesta muy precisa. ¿Cómo romper los moldes de la imagen pequeño-burguesa del arquitecto, sin dejar de trabajar como arquitectos en los nuevos espacios? Frente a la facilidad que proporciona aprender y reproducir *la norma establecida*, la angustia que se suscitaba era ensayar las propuestas de las primeras vanguardias. Su inicial ruptura tenía que ver con algo esencial a la arquitectura moderna, *la función*. Se trataba, por tanto, de adquirir un aprendizaje y el conocimiento de unas disciplinas que superarán los ritos de unos sistemas estereotipados.

La función del edificio, entendida en su razón de ser, es un objeto de conocimiento, y esta ruptura en la interpretación del acto de proyectar se convertía en las aulas de proyectos en actitud hostil contra la "norma académica", que aceptaba, como es conocido, la forma como principio de toda determinación arquitectónica. Aunque la enseñanza de la arquitectura no ofrecía ninguna reflexión crítica, los modelos de los "maestros constructores" se proponían como paradigmas inasequibles pero necesarios para superar mediante mimesis un tanto bastardas los contenidos que revelaban aquellas formas. La sensación de inquietud turbadora del pequeño grupo de alumnos que lograban superar las pruebas de ingreso, situaba a estas minorías de una élite técnica socialmente aceptada, destinada a transferir "la belleza, en la tierra". La razón profunda de esta caricatura me apartaba de la satisfacción y complacencia que conformaban las actitudes de estos futuros arquitectos, de manera que inicié un cierto aislamiento intentando recuperar mi atracción por el relato escrito, iniciado en mis últimos años de mi estancia en Salamanca, con diversos escritos publicados en la prensa local de aquella ciudad. Renovaba así desde los primeros cursos de la carrera un trabajo de colaboración escrita en las escasas revistas de carácter cultural que por entonces se publicaban en Madrid: *Revista Nacional de Arquitectura*, *Alcalá*,

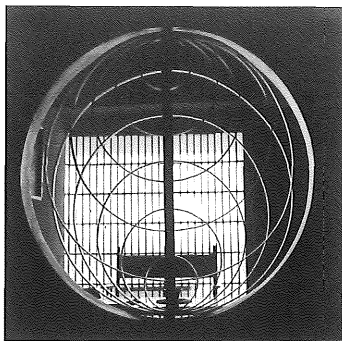


Grupo de viviendas en Madrid, fachada (1979)

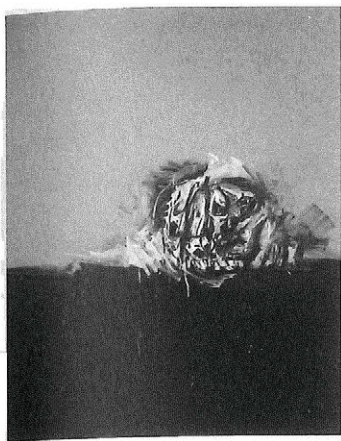
Acento Cultural, Cuadernos para el Diálogo. Mi afición por el dibujo, una vez superadas las tensiones competitivas del Ingreso, me permitía desarrollarlo en una intimidad plena y adquirir los fundamentos de un lenguaje tan singular que me facilitaba poder trabajar en los ejercicios escolares con gran tranquilidad y destreza. En la década de los cincuenta (1950-1960), vislumbrados los contenidos éticos que encerraban los lenguajes de vanguardias, los problemas que merodeaban el proyecto de la arquitectura se circunscribían a la formalización de un lenguaje arquitectónico acerca de la manera de articular desde la arquitectura los espacios requeridos por el sistema industrial de esos años. En el debate de estas cuestiones y envueltos en la nebulosa sociológica de aquellos años, discurría complaciente la denominada “formación del arquitecto”, que no representaba más que un peregrinaje ávido por desprenderse de la adhesión a los “viejos estilos”. Incorporando los ingenuos vademécum que aportaban las formas técnicas de la incipiente sociedad industrial española.

En los umbrales de la Arquitectura Moderna. Para mí, llegar a los umbrales de la arquitectura moderna significaba una serie de conquistas subordinadas. La primera se planteaba cómo aceptar la intuición de la *forma* ligada a la razón de su *función* espacial, y cómo entender que la razón en arquitectura debe aceptar una metodología para ordenar el proceso del proyecto. Esta secuencia de actos subordinados en el transcurso del proyecto permite distinguir las relaciones que existen entre el *significado formal* y el *significado funcional* del espacio arquitectónico, pues la experiencia acumulada en el desarrollo industrial hacía patente que *la forma* no es siempre su racional consecuencia. Todos estos axiomas aunque confusos, por la escasez de maestros-profesores, latían y recogían los fundamentos racionalistas del Movimiento Moderno en Arquitectura (M.M.A.), incorporándose de manera aleatoria en aquel paréntesis idealista por el que discurrían las enseñanzas en la Escuela de Arquitectura.

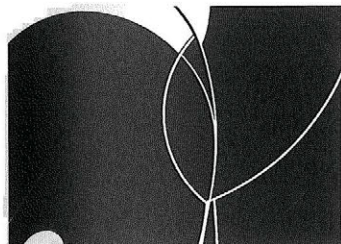
El lugar de encuentros, el territorio donde acudir, al menos para mí durante estos años universitarios, se aproximaba al entorno donde se desarrolla la metáfora de lo que podría denominar la “geometría del laberinto”, un espacio cuya salida se alejaba a medida que iba superando los diversos cursos, de manera que en cada recorrido que realizaba en el aprendizaje del proyecto, me abrumaban los interrogantes hacia lo desconocido del espacio a construir. Pienso que, con el discurrir de los años, no fue un azar apostar por la abstracción. La abstracción



Carmelo de San José, Salamanca, locutorios de la clausura (1970)



Antonio Saura, *Retrato imaginario de Goya* (1963)



Pablo Palazuelo *Composición*

se transformó en mi entorno intelectual como el anhelo, el lugar sin forma concreta donde poder construir la realidad material del espacio de la arquitectura. El arte abstracto concitaba el conocimiento de la realidad, de la naturaleza y del hombre inmerso en ella, esa era al menos la tensión interior que me inclinaba a descifrar la economía descriptiva de sus formas y el atractivo de su aparente debilidad iconográfica. Descubrir de manera fortuita la abstracción geométrica que encerraba el "suprematismo", dentro de las escasas informaciones que por entonces se podían manejar, este descubrimiento me ponía en contacto con un extraordinario lenguaje pictórico tridimensional y con los supuestos socioculturales de aquel modelo utópico de 1917, que intentaba encuadrar el trabajo del arquitecto como un quehacer al servicio de la sociedad.

Por aquellos finales de los cincuenta, la intuición del pintor Antonio Saura y la sensibilidad plástica de Manolo Millares, junto con un reducido grupo de pintores, escultores y críticos (Rafael Canogar, Luis Feito, Manuel Rivera, Martín Chirino, Manuel Conde, José Ayllón...), organizaban un grupo de acción plástica denominado El Paso, en el que participé junto al compositor Luis de Pablo, como componentes colaterales de aquel grupo que se presentaba como un frente cultural y una fractura abierta desde los mensajes de la abstracción contra los petrificados moldes académicos, intentando afianzar la *modernidad* como negación de un pasado obsoleto. Debo reconocer que mi mundo de referencias y aspiraciones intelectuales se encontraba más conforme con estos gestos de rebeldía en los trabajos del artista, que con la monótona y lineal exploración formal realizados en la España de las décadas de 1950 y 1960, en torno a la arquitectura, reducida a importar y adoptar las reproducciones de la emblemática racionalista que proporcionaba, primero, la reconstrucción europea y, más tarde, las diversificadas tendencias internacionales.

Antes de concluir la licenciatura en 1957, realicé algunos viajes por Europa y una breve estancia en el estudio milanés del arquitecto Gio Ponti, por entonces director de la revista *Domus*, que, junto con *Casabella-Continuità* y *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, se esforzaban por difundir no sólo la ideología del M.M.A., sino de consolidar la arquitectura moderna como un estilo. En julio de 1957 terminaba los estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid, en aquel verano me caso con Enriqueta Moreno Orúe, licenciada en Ciencias Naturales y que pronto, después de haber tenido tres hijas, Miriam, Marta y Nuria, iniciaría otros estudios, los de un doctorado en Ciencias y la licenciatura en Psicología para entablar una

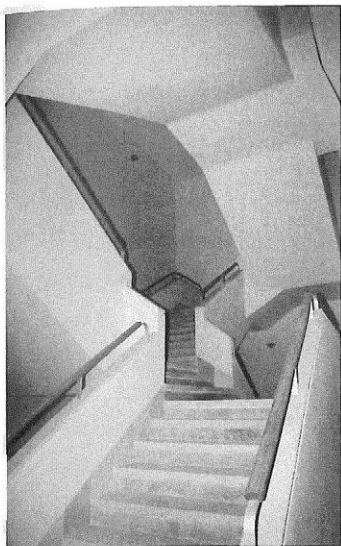


Croquis iniciales del Colegio Santa María, Madrid (1960)

dilatada vida profesional en el mundo del psicoanálisis. El hallazgo más estimado y admirado de tan inteligente y lúcida compañera fue el tener que compensar los impulsos, a veces, simples estímulos de la intuición, con el rigor de la hipótesis científica o incorporar la duda como método ante los interrogantes de la forma, y sobre todo el descubrimiento del *poder de la palabra*, la magia y su rigor, lo propio y lo ajeno que encierra la palabra, a veces, más poderosa que nuestros deseos innatos. La palabra entendida como el eco de nuestra manera de pensar, la raíz en definitiva que permite el desarrollo del discurso vital. No es extraño que mis primeros trabajos como arquitecto estuvieran envueltos en la penumbra de la duda interior y las densas nieblas que poblaban la década que finalizaba, sin grandes esperanzas por entonces de recuperar la “razón de la aurora” (María Zambrano). El interrogante que por entonces me acechaba, y sigue hoy sin alcanzar respuesta de una aproximación segura, es, el origen del proyecto, ¿desde dónde se proyecta la arquitectura?

Primeros trabajos profesionales. En el curso 1959-1960 me incorporo como profesor en la Escuela de Madrid, primero como ayudante de la asignatura de Construcción con el catedrático Antonio Cámara, más tarde en la asignatura de Proyectos el curso 1961-1962, donde impartían enseñanza los arquitectos: Luis Villanueva, Alejandro de la Sota y Javier Carvajal. La Escuela se transformaba para mí en el recinto acogedor donde poder plasmar aquellos ideales, según los cuales, construir y poetizar sobre el espacio podrían compatibilizarse sin violencia. Mis primeros trabajos profesionales fueron unos encargos familiares destinados a la construcción de pequeñas viviendas y el proyecto mediante concurso en 1959 de un colegio en la periferia de Madrid, el colegio de Nuestra Señora Santa María en el Parque del Conde de Orgaz, en colaboración con las pedagogas María Josefa Benítez Lumbreras, Many Segura Corrochano y el escultor Martín Chirino.

El programa escolar a desarrollar presentaba el reto de transformar aquellos organigramas pedagógicos en una metáfora poética de los espacios para la enseñanza media; consciente de que la razón sola no ayuda a dar soluciones a una demanda tan polivalente, opté por refugiarme en una terna de valores abstractos y a la vez concretos, la *materia*, con la que se construye un edificio, la *luz*, que configura el lugar y otorga cualidad al recinto y el *espacio* esa abstracción que materializa la arquitectura, de manera que materia, luz y espacio integraban un



Palacio Ducal de Pastrana, nueva traza de la escalera monumental (2001)



Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma, foro central (1987)

equilibrio que hacían solidarios a la “razón compositiva”, que atiende a los supuestos poéticos de la arquitectura, y a la “razón constructiva”, que los edifica. Aquellos primeros encuentros con el proceso constructivo me permitían apreciar la belleza plástica de los materiales y de las formas que surgen en su utilización racional. Los sistemas constructivos vinculados a métodos artesanales por entonces analizados en su esencia más primaria, reflejaban un conjunto de formas orgánicas, tan llenas de belleza que la edificación del proyecto se revelaba ante mí, como un encuentro decisivo para imaginar el espacio. Los destellos de las formas orgánicas que apreciaba en el proceso de la construcción no los entendía como traslaciones analógicas, tan en boga por aquellos años, debido a la difusión de los trabajos del empirismo y organicismo nórdicos, sino fundamento mismo del proyecto de la arquitectura.

La naturaleza en Castilla no ofrece tramas frondosas, el espacio y los objetos adquieren el valor de lo esencial, con una gran economía expresiva donde radica probablemente su belleza, de manera que para construir en un territorio de objetos mínimos y esenciales debería optar por interpretar la naturaleza de los materiales, sus leyes de comportamiento técnico, en armonía con el tiempo que vivíamos y las necesidades del espacio, convencido de que una interpretación del proyecto sedimentado en una valoración así cuando llega a construirse se transforma en un objeto de verdad. A estos trabajos iniciales seguirían una serie de concursos y pequeños edificios institucionales destinados a la enseñanza. Esta actividad profesional se complementaba con el trabajo de renovación académica que iniciaba en la Escuela de Arquitectura de Madrid: el encuentro con los alumnos, los viajes de estudio en su compañía recorriendo la Europa reconstruida, las lecciones teóricas introducidas en la clase de proyectos, preparados desde los reductos de un pensamiento nómada, me enriquecieron durante la década de los sesenta y en parte los primeros setenta, entre otros aspectos en el desarrollo de una percepción sensible que iba ligada a una moral recuperadora de la arquitectura, frente a las decepciones y fracturas que algunos grupos de arquitectos tenían que soportar en su actividad profesional.

Sobre la renovación de los métodos, en la enseñanza del proyecto arquitectónico. En el curso 1966-1967 iniciaba en la Escuela de Madrid, como profesor encargado de cátedra, unos trabajos experimentales sobre la renovación de métodos en el campo de la enseñanza del Diseño, dentro de la Cátedra

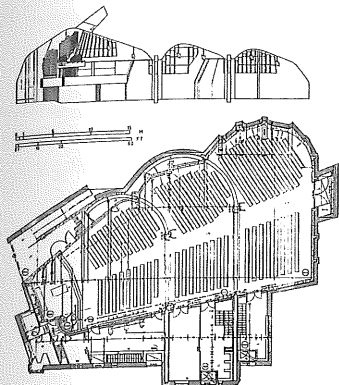


Lavado de modelo clásico, ejercicio escolar del autor, en la Escuela de Arquitectos de Madrid ETSAM (1952)

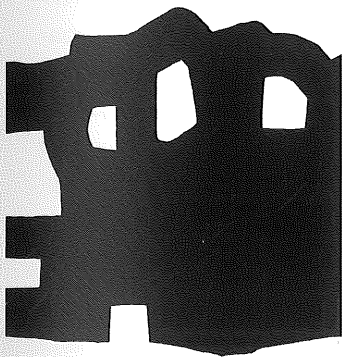
de Elementos de Composición, intentando acotar un espacio de acción pedagógica en una nueva actitud hacia el conocimiento, donde el trabajo personal de alumnos y profesores pudiera tener una mayor interacción de aprendizaje en las materias y finalidades del proyecto de la arquitectura. Sería el salto de una escuela minoritaria a una enseñanza masificada, la que iba a descubrir de modo elocuente los subterfugios y trampas pedagógicas que encubría el “viejo orden”, de manera que nos encontrábamos con unos fundamentos de aprendizaje anárquicos en su estructura, inadecuados por sus métodos, idealista en sus hipótesis y pragmáticos al fin en sus diplomas, fundamentos propios para una ruptura decisiva entre *teoría* y *práctica* y que encuadraba mi trabajo como profesor en una frustración permanente, pues al trabajar sobre modelos imaginarios en los procesos perceptivos y sobre modelos sin posibilidad de verificación empírica en los supuestos prácticos del proyecto, se creaba una contradicción metodológica, donde cualquier propuesta pedagógica concluía en una evasión formal o un inocente ejercicio de mimesis estética.

Un cierto pesimismo constructivo ante tal situación me inclinaba a indagar la propuesta de un diagnóstico, aunque fuera globalizador, al menos para poder situar con cierta racionalidad mis coordenadas pedagógicas durante estos años. Los primeros síntomas de una demanda de renovación en los métodos de enseñanza aparecían en el sector más politizado del alumnado. Esta exigencia me planteaba la renuncia a enfocar mis lecciones sobre el tópico de los discursos personales, tantas veces cargados de mitificaciones en torno a los “consabidos arquitectos”, apoyados por una literatura gráfica de aproximación gratuita hacia la forma o bien generalidades tecnocráticas que intentaban, como en la actualidad se siguen aceptando, esa especie de convenio o estatuto con nombres y tradiciones respetables.

Las escuelas como institución arrastraban alrededor de su largo y dilatado naufragio pedagógico una estructura de predicamentos obsoletos, de manera que, aun siendo consciente de las dificultades que encerraba tal enfrentamiento, intenté formular un análisis autocrítico frente a los privilegios de clase, que representaba el título de arquitecto, y la irracionalidad del poder académico, las demandas de una actividad profesional evolucionada que, sin duda, debería razonar la formalización del espacio desde unos supuestos de la nueva lógica del proyecto. La palabra, los deseos de revisión crítica, el análisis autocrítico, la búsqueda de un nuevo sentido al aprendizaje de la arquitectura se enfrentaban ante



Alvar Aalto, Iglesia de Imatra, sección y planta (1956-1958)



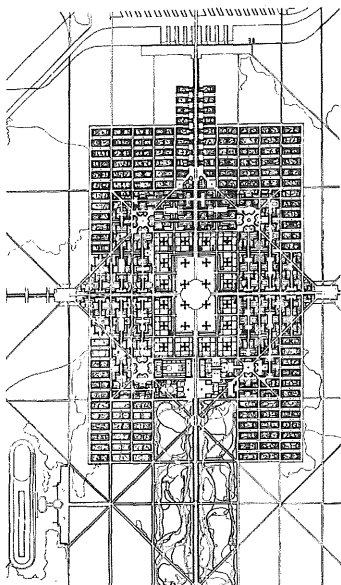
Eduardo Chillida, grabado

el exceptismo moral y el vacío cultural que mantenía la demagogia del sector más “consagrado” del profesorado, y el pragmatismo académico de la “joven guardia”.

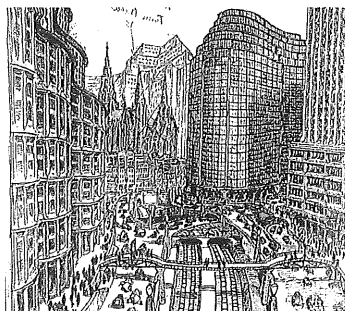
Todos estos esfuerzos se diluían en un acontecer anodino, motivado en ocasiones por los sobresaltos aleatorios de los grupos políticos del alumnado. Una serie de episodios escolares inmersos en la ambigüedad política de la época y en la inflexiva actitud de la ortodoxia de la Escuela, hicieron que en 1968 tuviera que abandonar las aulas junto con un reducido grupo de profesores, abandono no exento de tensiones académicas. En 1970 se convoca la cátedra de Elementos Arquitectónicos de Madrid, junto con las Escuelas de Barcelona y Sevilla; debo reconocer, que no recuerdo bien cuáles fueron las motivaciones reales que me animaron a presentarme a los ejercicios académicos que había que soportar en aquellas pruebas, en los finales del régimen político de 1939. De ese acontecimiento, me queda el recuerdo de un tribunal justo, acontecimiento excepcional para aquellos tiempos, y el eco, de la miseria moral que siempre rodea la vanidad del opositor autocomplaciente.

Atardecer victoriano de la Nueva Academia. La década de los setenta (1970-1980) se iniciaba en el panorama arquitectónico europeo con un afán superador de aquella inicial *unidad formal* del pensamiento racionalista, que se había diversificado en la posguerra en tantas corrientes arquitectónicas: organicismo, brutalismo, funcionalismo, neoconstructivismos, metabolistas..., tendencias que habían supuesto tantas ilusiones en los arquitectos que nos habían precedido y a las que sin duda acudíamos con el entusiasmo que marca a veces los principios de una “pedagogía redentora”. La revista *Nueva Forma*, dirigida con inteligencia poco común por el arquitecto Juan Daniel Fullaondo, recuperaba, en la mejor tradición de las publicaciones culturales europeas, la diáspora de tendencias y movimientos que se esforzaban por mantener el pensamiento de la arquitectura como construcción mental, frente a las presiones ideológicas que esbozaban los nuevos esquemas del sistema productivo, reduciendo la arquitectura a un conjunto de prototipos de objetos edificatorios.

En los reductos de aquella publicación, editada por la altruista atención de Juan Huarte y dirigida durante ocho años por los conocimientos de un humanista como J.D. Fullaondo, se agrupaban poetas, escritores, pintores, críticos, artistas y escasos arquitectos. Alejandro Carriedo, Ángel Crespo, Santiago Amón,



Le Corbusier, proyecto para una ciudad de tres millones de habitantes, planta (1922)

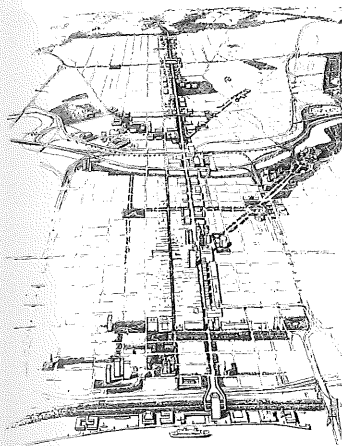


Erich Kettelhut, esquemas preliminares para las escenografías de *Metropolis*, de Fritz Lang (1927)

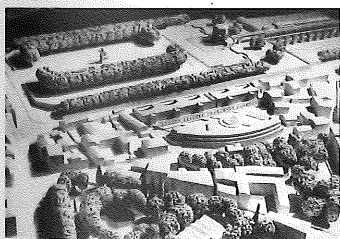
Jorge Oteiza, Rafael Balerdi, Pablo Palazuelo, Eduardo Chillida... En sus páginas, analizábamos en dilatadas colaboraciones los episodios más significativos de las vanguardias europeas, los arquitectos y artistas olvidados, los cambios del paisaje de las décadas precedentes y no pocas intuiciones de los que serían esa *videoteca imaginaria*, de los ochenta (1980) y en el panorama de la cultura fin del siglo veinte. Mi trabajo profesional como arquitecto, se decantaba por estos años en los intentos de poder formalizar las abstracciones en las que se asienta el espacio de la arquitectura con propuestas que se aproximarán al concepto de *lugar*. El espacio frío y acotado, que me hacían patente las arquitecturas del clasicismo, gótico español, neoclásico o el propio funcionalismo en el que habían transcurrido mis años escolares, me resultaba incompleto.

El *lugar* como tal, sucumbía ante la colonización que sobre la ciudad realizaba el espacio colonizador de un “estilo internacional”, reproducido como un mediocre decorado en las coordenadas del sistema de producción mercantil edificatorio, que el propio Le Corbusier, predicador a ultranza de los beneficios de la máquina, no pudo controlar ante el desarrollo de unas ciudades atormentadas por la miscelánea del simulacro. Me parecía por entonces más atractiva la aventura de aproximarme al concepto de *lugar*, entendiendo éste, como una espacialidad que se afianza en las raíces de la memoria y se edifica con el discurrir de la vida. Pero estos asertos no dejaban de ser construcciones mentales subjetivas, para cauterizar el desencanto que me producía la presencia de la mediocridad ambiental de la ciudad. Superada la mitad de los setenta pude comprobar desde la soledad de mi trabajo, cómo los fragmentos arquitectónicos cubrieron de formas arqueológicas el *lugar*. La vanguardia se transformó con rapidez inocente, en tradición. El período heroico, en atardecer victoriano. La “ambigüedad” lo mismo que la “contradicción”, en teoremas a desarrollar para construir la ciudad desde el arquetipo *Kitsch* que proclamaba el modelo norteamericano, y contemplar de cerca cómo los “jóvenes geómetras” de las escuelas italianas se constituían en pioneros de la *Nueva Academia*.

Fábulas para el proyecto de la arquitectura. Los proyectos que pude construir durante este período estaban destinados a instituciones básicamente universitarias y algunos espacios destinados a la vida contemplativa; en todos ellos aparecen los recursos que ofrece la *planta* del edificio arquitectónico, en su acontecer. He procurado en todas estas obras, distanciar la efeméride banal que



Edmund N. Bacon, planificación y desarrollo de la ciudad de Filadelfia (1950)



Ordenación del Espace Pitot de Montpellier, maqueta del concurso (1991)

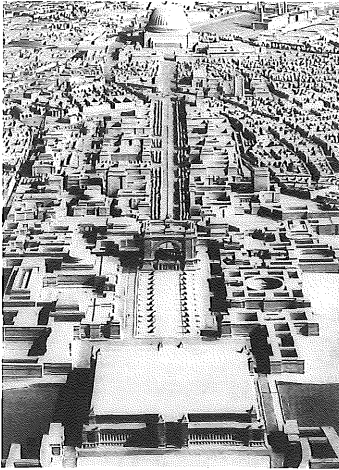
habitualmente contiene el programa de necesidades de un edificio, del mismo modo que el efecto devorador de los estereotipos cotidianos del consumo y radicalismo geométrico, tan propicio en manos del arquitecto para enmascarar la realidad espacial.

Imbuido por los principios iluministas en torno a la concepción de la ciudad, construir la ciudad con fragmentos o formalizarla como un archipiélago de bellos objetos arquitectónicos, no me parecía solución adecuada para las demandas de los espacios industriales avanzados, pues los fragmentos arcaicos en manos del arquitecto moderno no he llegado a comprenderlos, sino es, como señales sin significado.

Mi trabajo en la enseñanza no podía estar ausente ante semejante demanda. La memoria de la ciudad aparecía, como cuestión recurrente del proyecto en estos finales de los setenta, y, así lo protagonizaban las nuevas imágenes arquitectónicas en ejercicios de erudita nemotecnia; de nuevo, al cabo de los años, la inocencia del cubo, la pirámide o la esfera, se constituían en los elementos arquitectónicos que deberían presidir la composición de los proyectos. Detrás de estas fábulas consoladoras, aparecían los rasgos más genuinos de un pensamiento burgués evolucionado, hacia las normas estipuladas por las sociales-democracias europeas que extenuadas por tanta “simplificación racional” apoyaban con indudable sutileza el “retorno de lo reprimido”, la identificación con lo idéntico de su proceder ideológico.

Con evidente desencanto y distanciamiento, tuve que contemplar, desde los márgenes de las aulas, la “consagración” de las nuevas cofradías, o como la falta de escrúpulos por parte de *los profesores-mandarines*, se aliaron rápidamente, los “viejos racionalistas” con los “neo-oscurantistas-post”, y los obscenos de la “locura arquitectónica”, saltaban de las páginas de las revistas para invadir la calle con sus *follies*, construidas con el aplauso complaciente de una sociedad entumecida.

El idealismo enardecido del arquitecto. El idealismo enardecido del arquitecto, de nuevo relucía sobre los signos del conflicto en los que se debatía el proyecto de la Arquitectura, claudicando por una banal mediación formal, elo-cuentemente falsificada. Estos “decorados de la derrota” se asumían con facilidad por los nuevos estetas reciclados y se decretaba como postulado la *más-cara formal*, sobre las tentativas más coherentes que hasta los ochenta había



Albert Speer, maqueta del proyecto
"Gran Berlín" (1938-1943)



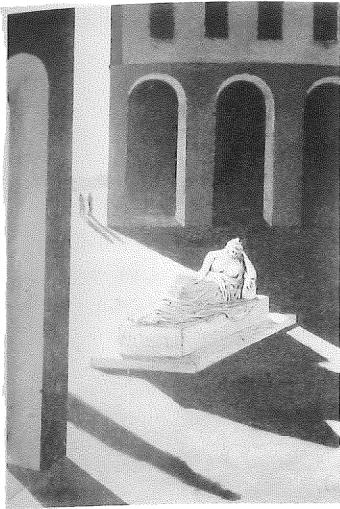
Rafael Canogar, *Composición* (1974)

tenido que soportar el pensamiento más beligerante de la arquitectura moderna. Ahora, lo moderno se consideraba antihumanista, los edificios deben entenderse como objetos independientes del que los habita.

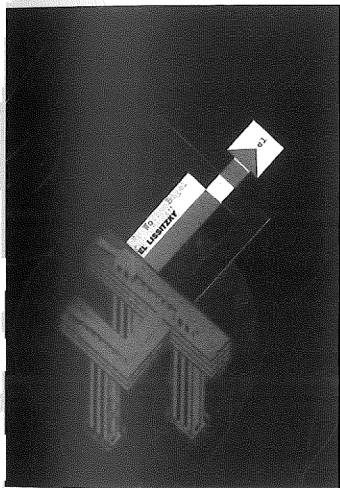
De manera, que la estrategia retórica de la arquitectura se abría paso hacia una auténtica *esquizofrenia formal*, al comentar: "La obra, la vida y su estado mental empiezan a estar sometidos a la decisión de representar esta locura, las *follies* de Tschumi, como pura condición intelectual" (Charles Jenks, 1988). Todas estas restricciones y contradicciones impuestas al proyecto arquitectónico, fruto sin duda de las interpretaciones revisionistas del M.M.A., me inclinaban a revisar para mis lecciones de cátedra unos postulados más ricos y alejados de las provincianas especulaciones corporativas en las que sobrevivían algunos de aquellos "profesores-meritorios", cuya atenta y paciente asistencia burocrática, les permitiría, unos años más tarde, acceder sin grandes riesgos a obtener cátedras, canongías académicas, inocentes "prebendas", tan criticadas en los años crepusculares del régimen precedente.

Enseñar por aquellos años el arte de construir carecía de interés, si en el aula no se apoyaban con nombres y obras de aquellas figuras "estelares" de la arquitectura, promocionadas a través de una información reiterativa y comercializada, de manera que permitieran al alumno trasladar mediante simples imitaciones gráficas los "ejercicios" propuestos en la cátedra. De este modo, vulgares estereotipos hábilmente fotografiados se transformaban en "arquetipos espaciales" a imitar, proceder pedagógico que no hacía más que incrementar, aún más, la confusión general establecida entre *construcción inmobiliaria* y *arquitectura*.

Esta fractura entre *idea* y *forma*, se soldaba con la apoteosis de unas colecciones de dibujos ensimismados, muchos de ellos de gran destreza, que suplían a su manera la falta de coherencia pedagógica en todo el proceso de aprendizaje. Iniciada la transición hacia la democracia en los primeros setenta (1970), tuve que contemplar en el entorno universitario tan diferentes escaramuzas, amalgamas y actitudes, como la radiografía del aula me ofrecía. La idea de *modernidad* y el *progreso* junto a los rasgos de una estética decadente, los supuestos críticos del marxismo-leninismo, mezclados con las incipientes revisiones vitrubianas, clasicismos vernaculares junto a diseños triviales, cajas decorativas con pretensiones de abstracción autónoma, una manifiesta exteriorización de los efectos diseñados por la "sensibilidad postmoderna" al lado de los barrocos retablos de la nueva emblemática tecnológica.



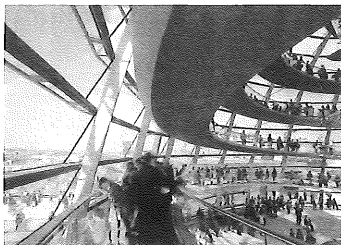
Giorgio de Chirico, *Melancolía* (1919)



El Lissitzky, proyecto de "Apoyanubes" en Moscú (1924-1925)

Regeneracionismo decadente del Proyecto de la Arquitectura. Un acontecer tan enajenado me precipitaba hacia una confusión conceptual que en parte trataba de justificarla, como consecuencia de entender, que la construcción de una arquitectura democrática debía aceptar no sólo la crítica objetiva, sino la diversidad de factores que entran a configurar los contenidos del espacio, desde lo lúdico hasta lo ingenioso. Sin embargo, no llegaba a entender bien cómo la crítica del *mito del progreso*, se postulaba como enemigo de la vida y era sustituida por una mitología más ambigua, como lo eran las propuestas de una "modernidad revisada", revisión que había surgido desde los movimientos de la crítica estética en el campo del arte, y que habían sido traducidos en las escuelas de arquitectura como los nuevos postulados románticos de la forma, donde la recuperación de la categoría simbólica para el proyecto de la arquitectura se transformaba en un dogma manifiesto. Este tipo de análisis, he de reconocer que apenas tenía sentido y resultaba marginal en las cadenas de producción de títulos, a la que casi siempre se ha reducido la enseñanza politécnica de muchos de estos centros. Pero, permitía comprobar cómo los diferentes elementos arquitectónicos que ordenan la razón compositiva se desintegraban en una secuencia de fragmentos, y cómo cada *fragmento* pretendía reproducir y expresar las leyes de totalidad que pertenecían al conjunto del edificio construido. Algo de mayor trascendencia estaba aconteciendo en los márgenes de estos procesos en los que se manifiesta el proyecto de la arquitectura. La lectura circunstancial de algunos ensayos sobre la *modernidad*, tan en boga en los finales de los ochenta (1980), me alertaba ante la avalancha de tantos epígonos, estos "creativos profesionales", que tratan de diseñar el proyecto de la arquitectura como una secuencia de objetos artísticos innovadores.

En el panorama internacional de estos arquitectos de los ochenta (1980), los rasgos de la "imaginación" habían desplazado en el plano técnico la racionalidad de las décadas anteriores. "Cuando decimos que Víctor Hugo ha sido un innovador, no le estamos elogiando. En Francia, un país de literatura práctica y razonable, un escritor que sólo tiene imaginación, aunque sea de la clase más rara, no puede ser un gran escritor... En él la imaginación toma el lugar de todo lo demás; sólo la imaginación concibe y ejecuta: es una reina que gobierna sin estorbos. La razón no tiene lugar en sus obras. Ninguna idea práctica o aplicable, nada o casi nada de la vida real; nada de filosofía moral" (Nisard, 1989). El proyecto de la arquitectura cuando no se sitúa bajo el control de la razón,

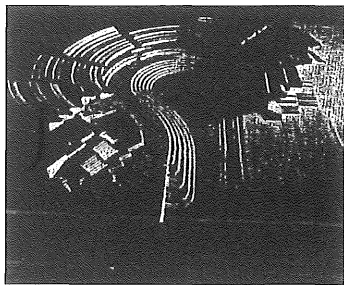


Norman Foster, vista parcial de la nueva cúpula del Reichstag, Berlín (1995-1999)

pierde el sentido de su realidad espacial y de muchos de los contenidos de su finalidad artística.

Abandonado el epígono, en el discurso de sus múltiples detalles, termina por reducir el proyecto de la arquitectura a la retórica del diseño de cada fragmento, de ahí el peligro que acosa al diseño del arquitecto decadente; “la peligrosidad de la decadencia es directamente proporcional a su capacidad de engaño” (Nissard, 1989). Este período de los ochenta me resultaba bastante difícil para sobrevivir en un medio académico tan enfermo y sin apenas reflexión crítica, ante la colonización programada por los medios de comunicación técnico-artística de lo que podríamos denominar “regeneracionismo decadente de la última arquitectura”, 1980-1990, y que de modo tan notorio han contribuido a enfatizar la tesis de una *nueva modernidad estética* para la arquitectura, en evidente contraste con el masivo incremento de la alienación plástica y deshumanización espacial que asume la práctica de la arquitectura en la ciudad actual.

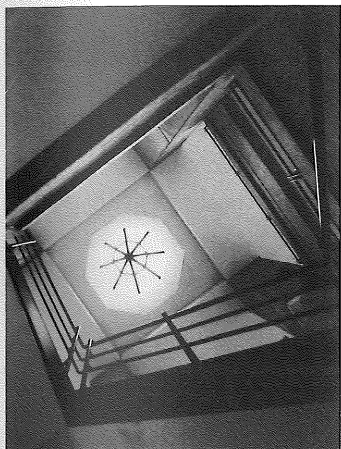
Cuadernos de cátedra. En mis “cuadernos de cátedra”, ese conjunto de apuntes aleatorios, en los que anotaba los guiones conceptuales para las lecciones de curso, reseñaba en los preludios del Mayo francés (1968) las consecuencias que traería consigo la nueva dimensión del tiempo, y su influencia en la formalización del proyecto arquitectónico, al tener que integrar en el formato del nuevo proyecto la polivalencia de acontecimientos que se suscitan en el territorio de lo real, frente a la seguridad que proporciona la norma compositiva de las tranquilizadoras reservas de los estilos. La construcción de la arquitectura se presentaba, desde luego para mí, con múltiples y diferentes niveles de contenidos poéticos, difíciles de plasmar en esas secuencias de decorados aleatorios con los que a veces se ilustran los edificios, sin relación alguna con los aspectos vitales, artísticos o constructivos. Algunas de estas dudas y confrontaciones acerca de lo aleatorio, ya las había podido constatar en los proyectos y obras realizadas durante mis trabajos iniciales como arquitecto, cuando construía estos primeros edificios (1958-1965). La necesidad de expresar y representar nuestro tiempo venía a ser una categoría solidaria de los espacios. Espacio neutro, lineal, limpio, de luces planas, de estructuras mecánicas ligeramente insinuadas o decididamente presentes, pero haciendo de la gravedad de la materia y de sus leyes mecánicas un auténtico manifiesto de la forma. Fue precisamente con la piedra, donde pude analizar mejor, cómo la arquitectura y el proyecto de la misma no puede abandonar su referencia a la *alegoría*, entendi-



Feria de muestras de Asturias, Gijón (1966)



Colegio Monfort, Loeches, Madrid, detalle de cubierta, sala de usos múltiples (1963)



Escuela Politécnica de la Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, Madrid, detalle escalera departamentos (1996)

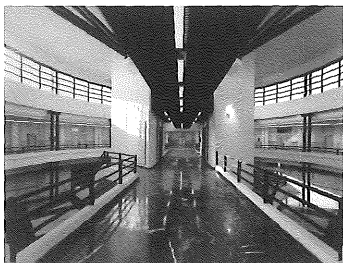
do este acontecer alegórico como una mediación entre la capacidad poética que encierra el oficio del arquitecto y, la “razón de ser”, solidaria de la materia donde el espacio se construye. Para lograr tal intento, se hace necesario recuperar todos los medios que permitan recrear e iluminar las ideas desde la mirada interior. La presencia del dibujo en mi trabajo ha sido sin duda un instrumento eficaz. Dibujar es la manera o modo de expresar, como se sabe, en dos dimensiones sobre un plano lo que tiene tres. Para alcanzar tal modo de expresión se hace necesario una auténtica catarsis, un encuentro con el mundo de imágenes previamente visualizado, sin olvidar que en tal acontecimiento aquello que se representa, es un *espacio de ficción*.

El proyecto del arquitecto viene a ser como la representación de una “alegoría gráfica”, transfigurada por el ejercicio de la ficción geométrica en una realidad concreta que además debe ser habitable. Dibujar siempre me ha parecido un delicado ejercicio en la mano del arquitecto, pues debe formalizar, desde la abstracción más nítida, los contenidos y necesidades para la construcción real del edificio. Una vez construido, el itinerario recorrido para levantar lo dibujado se va alejando de los primeros esbozos, de sus demandas primigenias, de aquellos fragmentos de la memoria que suscitaron su nacimiento, de manera que, en mi proceso de trabajo, una cierta niebla invade todo el recorrido por el que discurre la *razón de ser* del proyecto: envolver con los materiales esa ficción gráfica, me parece, que ha de ser la condición previa que ilumine el verdadero acto de proyectar. Atender a su *razón de ser*, no excluye ese grado de libertad que se asignaba a la arquitectura, como la más libre de las artes representativas, “si no fuera porque depende de las leyes generales de la naturaleza y de las leyes mecánicas de los materiales” (G. Samper, 1854). He procurado, en la mayor parte de mis trabajos como arquitecto, contemplar la perspectiva que ordena el espacio, sus volúmenes y las formas de sus elementos, como categorías vinculadas a las leyes de la gravedad, de la materia y a la lógica de su construcción. En definitiva, mi pensamiento sobre el proyecto, gravita siempre en cómo liberar el arte de la construcción de la arquitectura, para que ésta no se transforme en vileza.

El anhelo de armonía. En los años que se corresponden entre 1975 y 1990 intenté abordar el desarrollo de mis trabajos arquitectónicos, próximo al concepto que los griegos llamaban el *anhelo de armonía*; de manera que durante este período estuve entretenido en diversos proyectos al margen de las modas,



Jørn Utzon, Teatro de la Ópera, Sydney, cubiertas (1957-1973)



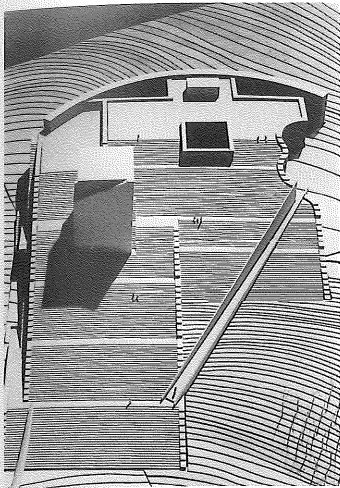
Politécnico de la Universidad de León, León, vestíbulo central del edificio departamental (1991)

intentando describir el poema que para mí encierra la materia en pequeños programas de edificios institucionales que pude construir. Tal vez, mi alejamiento de las tramoyas profesionales se deba a que me resultan insoportables tantas “supuestas tendencias” ligadas a manierismos insignificantes, que se intercambian como categorías de *arquetipos arquitectónicos*, sin mayor fundamento que los desmanes suscitados por una mentalidad colonizadora, propia de la ideología pragmática del consumo, y cuya expresividad formal se aloja en los presupuestos de comunicación medial del postmoderno.

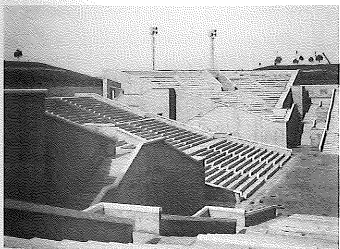
El acceso, ya elocuente, de las corrientes irracionales que invaden el actual proceso del proyecto arquitectónico sobre la ciudad, trata de paliar mediante críticas radicales la legitimidad del compromiso que postuló la vanguardia, (ascético, utópico y racionalista) y diseñar, como proyecto, los objetos de arquitectura como significantes autónomos para construir la ciudad. Es precisamente desde los supuestos de una *neomodernidad ilustrada* desde donde se plantean los rasgos iconográficos para recuperar la memoria amputada en el espacio de la ciudad, una especie de recopilación, como ya he señalado, de regeneracionismo historicista. Sus consecuencias aparecen explícitas en la imaginería de las múltiples agencias y empresas de arquitectura, de-construir, de-simplificar, de-unificar las imágenes del pasado con los “fragmentos revisitados” y organizar con todas estas secuencias de fragmentos una normativa de códigos ambivalentes, que permitan una composición tan débil como incierta, pero definitivamente opuesta a la estandarización minimalista, monótona y estéril en la que se construirán los últimos edificios de la arquitectura de la ciudad, en una economía capitalista, que aún tenía que soportar los costos de mantenimiento que requería la guerra fría.

En estos últimos años he tratado de huir de esa práctica de proyectar el edificio como si se tratara de un modelo de sensaciones, mediatizado por una comercialización de las imágenes. A este exilio voluntario se uniría, sin duda, la decepción que gobierna en los ámbitos universitarios, donde el entusiasmo por la notoriedad, los afanes de intriga, la mediocridad intelectual, invade el campo de trabajo de las mejores inteligencias y las relega a lugares secundarios, precisamente aquellos, que deberían ser protagonistas indiscutibles en la nueva escena democrática.

No puede extrañar, por tanto, que estos recintos universitarios se hayan ido transformando en logias secularizadas, en fundaciones digitales, aptas para apetecibles confesores, que introducen en sus visitas pastorales a escuelas, y faculta-



Chikatsu-Asuka, Museo de Historia,
Osaka, Japón (1991-1994)

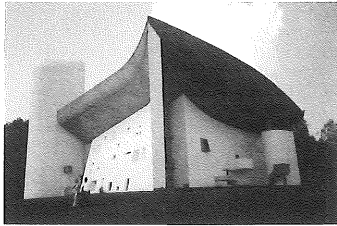


Anfiteatro del Parque de las Naciones,
Olivar de la Hinojosa, Madrid, aspecto
parcial desde las gradas (1992)

des, las figuras más sobresalientes del celeste firmamento arquitectónico. Cualquier oportunista bilingüe, puede convertirse en ideólogo del Nuevo Orden Arquitectónico, como avalan los escaparates conmemorativos de las efemérides más triviales. Eruditos, arropados en las mil traducciones de la “crisis de los ideales clásicos”, se afianzan como expertos inquisidores para clasificar y establecer la dimensión del prestigio. Arropados por una retórica de circunstancias y con grandes dificultades conceptuales y confusas misceláneas teóricas, son los grupos que crean opinión, los que clasifican, familias, clanes y tribus, de los más sobresalientes arquitectos de la época tardomoderna en el acontecer democrático.

Durante más de treinta años desde los rincones del aula, en diferentes y distantes universidades, he podido contemplar la historia de los acontecimientos de lo *moderno*, a través de las distintas vicisitudes por las que ha discurrido el espacio de la arquitectura, intentando constituirse primero como un “estilo internacional”, más tarde por el discurrir de formas y *tendencias* en las que estas tensiones se fueron manifestando. En el horizonte de este panorama, he asistido al resurgir especulativo del símbolo tras el desmoronamiento de lo funcional, he tenido que soportar la entronización del historicismo banal, frente a la actitud iconoclasta de la reforma racionalista, las vaguedades formales de la sinrazón científica, la experiencia romántica de lo ornamental con sus figurines de moda. Configurar a mi alrededor, el poder de un periodismo de imágenes, juegos florales, al servicio de las tinieblas del espacio, diseñadores de las mil formas, de estos órdenes transitorios, dispuestos a escribir y proyectar páginas de la figura noble, que surge de la geometría y la construcción, en fin, las alegorías y los gritos del tiempo.

Eclecticismo intimista, y proyectos de arquitectura ingeniosos. Tan apretado memorándum cuajado de las arbitrariedades y de la dinámica que acarrea una cultura agónica, me fueron lentamente apartando de mi quehacer universitario, intentando centrar mis trabajos en una reflexión más acotada y alejada de tanto bullicio. El principio de mediocridad teórica, que sustenta lo específico de la construcción de la arquitectura de la ciudad y que garantiza, la recepción favorable por parte de una crítica hacia determinados proyectos de la arquitectura en los finales de siglo veinte, me parecía un gesto inaceptable por parte del arquitecto, que sin el menor rubor se somete a ese pacto de eclecticismo intimista de propuestas ingeniosas, tan difundidas en museos, aeropuertos, auditorios,



Le Corbusier, Capilla de Notre-Dame du Haut, Ronchamp (1955)

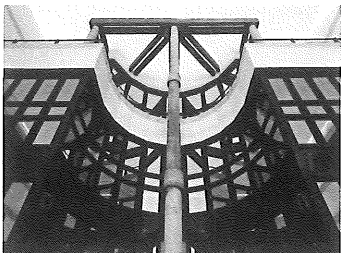
edificios administrativos o parques recreativos, dispuestos de “manera artística”, en diagonales de acrobacia estática, bóvedas de cartujas centenarias, plantas de caucho y silicona..., símbolos icono-gráficos de una arquitectura que trata de satisfacer la demanda social del deseo-cumplido, en fin una respuesta mediática al vacío espiritual de la época.

Esta confabulación atormentada, a la que tiene que atender el trabajo del arquitecto, apenas le permite conciliar las posibilidades de encuentro entre idea y realización de la obra. La enseñanza de arquitectura que hoy se imparte, no conoce el método para poder ordenar su trabajo con esquemas de pedagogías racionales, pese a la componente técnica que tanto condiciona a la arquitectura, de manera que en estos últimos años de mi trabajo como profesor, me resulta difícil mantener una tensión intelectual coherente en este medio universitario.

Aborrezco a esos personajes de ficción que deambulan por pasillos y vestíbulos de los ámbitos universitarios y académicos, mostrando su colección de pequeños trofeos como garantía de sus conocimientos estereotipados: de la normativa a la tipología, de la tipología a la forma, de la trinidad vitrubiana (firmi-tas, utilitas, venustas) al interés por los emblemas de la técnica o los reductos intimistas del contexto vernacular. De nuevo, se reproduce en los medios escolares y en las propuestas de los edificios que construyen jóvenes arquitectos, las viejas diatribas politécnicas de los finales del siglo diecinueve, ahora con apasionados discursos para recuperar las máscaras de los órdenes imposibles, junto a las formas de una ingeniería creativa y poderosa.

Si esto ocurre en la Europa del mercado único, Norteamérica trata de postular, para el proyecto de la última arquitectura del siglo veinte, la antinomia de los códigos normativos que le permitirá desarrollar con tranquilidad ideológica las diferentes tendencias que con tan desmesurada información iba a acoger esta década de los años ochenta (1980). La aproximación, por un lado, al mundo de los epigramas *Kitsch*, florecientes en las costas del Pacífico norteamericano, las Disneylandias de Las Vegas. En la otra vertiente la singular filosofía que encerraba el magisterio de Louis Kahn, quien desde la modestas aulas de Filadelfia, recuperaba el saber Albertiano y el conocimiento de los valores que ofrece la historia para la arquitectura moderna de la ciudad.

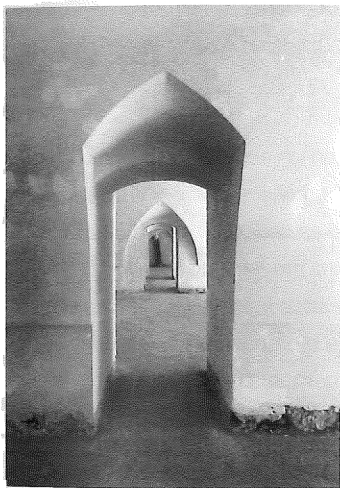
De ambas síntesis surgirían los diferentes movimientos posteriores cuyo acento primordial estaría orientado a recuperar determinados postulados de la ideología estética de la arquitectura. Muchos de estos iniciales supuestos ideo-



Facultad de Económicas de la Universidad de Alicante, Alicante, patio claustral del edificio Departamental (1987)



Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma, Madrid, Biblioteca (1987)



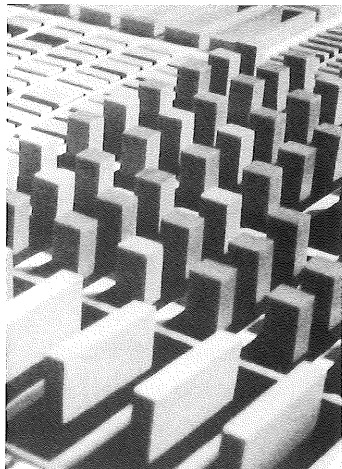
Restauración del Hospital Provincial de Madrid (Centro de Arte Reina Sofía), recuperación de espacios interiores (1980)

lógicos, de la necesidad de hacer resurgir los valores simbólicos del espacio, después del difuminado abatimiento de la función, han sido consumados en la década de 1980-1990, por una élite de “creadores”, que como filisteos en arrebatado han postrado a la arquitectura ante un maniqueísmo de dualidades exclusivas: abstracción versus (v) realismo, arcaísmo (v) modernidad, fascinación por lo histórico (v) herejías posmodernas..., tan heterogéneo conjunto de taxonomías formales, se inmolan en el mito moderno de la productividad eficiente, inmolación de signos que caracteriza las etapas de la expansión económica de la época de la tecnociencia.

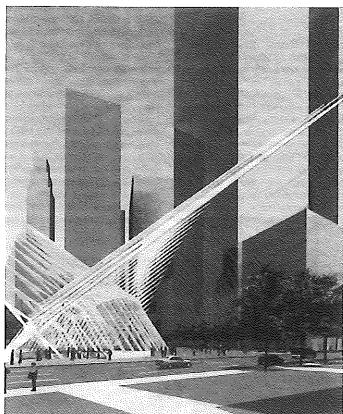
Durante estos años de la década de la transición democrática en España (1975) y, tal vez, para superar la decepción que había significado el idealizado sueño en torno al progreso de la razón europea. Inicio de nuevo una serie de viajes a las universidades de México, Bogotá, Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile, donde dicto un conjunto de cursos monográficos en torno a la crítica de la cultura y proyecto de la arquitectura que hemos vivido y que recogería posteriormente en una serie de pequeños microensayos de divulgación, en los que trataba de hacer patente la condición alienada de la última arquitectura y la colonización simbólica mediáticas, como “delito ornamentales”, que estos delirios encierran.

Quizás las referencias autobiográficas anteriores vengan acompañadas de una bruma de melancolía crítica. Pero como trabajar e introducir en la construcción de la arquitectura de la ciudad, mediatizada hoy por su condición mercantil, la relación antropológica, el sentir de nuestro tiempo y su coherencia moral, sin acudir al vector crítico del acontecer histórico que sucede a nuestro alrededor. Me gustaría haber podido construir y seguir proyectando la arquitectura con la apacible ironía que descubre la luz sobre la materia, con la capacidad de haber formalizado el espacio de la arquitectura próximo a la realidad palpitante, escéptico ante su poder de trascendencia, buscando la sencilla y anónima perfección del oficio de arquitecto. Ahora que desde el entorno de la arquitectura he alcanzado la cima del vacío, espero, como Bohumil Hrabal escribía en la Viena de 1914, me sea dado aprender lo que todavía ignoro de mí mismo y del mundo.

En esa frontera, de los límites del tiempo (1994-2010). Invocaba, en el año 1994 el anhelo del escritor austriaco, de indagar y aprender lo que todavía ignoro de mí mismo y del mundo. Ahora, ya, en el año 2010 del nuevo siglo, tan



Peter Eisenman, Monumento al Holocausto, Berlín (2003-2005)



Santiago Calatrava, Memorial Zona Cero; Nueva York (2003)

próximo a esa frontera de los límites del tiempo, apenas puedo superar con la mirada la lectura de los esgrafiados que deja la textura del tiempo que aquí se narra (1994-2010).

Cincuenta y tres años, de un quehacer profesional como profesor-arquitecto, marcado no por las ideologías del tiempo, o no sólo, pues he procurado por principio no aceptar la falsa conciencia de la realidad que acontece, más bien indagar desde el uso de la razón, la búsqueda del conocimiento, también, los espacios por donde reivindicar y revivir el tiempo biográfico, caminos del peregrinar subjetivo que rememoran tantos proyectos, nuevos paisajes, diferentes sensaciones de las texturas del tiempo, precisamente en esa línea de frontera, a la que aludo, y, que la memoria nos ilumina de manera confusa; para referir, como se superaron los días de incertidumbres sincopadas, las cotas utópicas de la adolescencia, los interrogantes del trabajo, las trayectorias diversas del ser, que con tanta elocuencia señalaba el poeta, "*ser quiere decir se ha sido*".

Estas líneas, ya, al oeste del pasado, nos perfilan, con imprecisa elocuencia, *la acción del tiempo* que grava y esculpe tantos nombres, determinadas fechas, proyectos que no superaron los rasgos de sus caligrafías y que se enhebran solo en el laberinto del recuerdo. También *el paso del tiempo*, cuya inercia o gravedad simboliza lo positivo que tiene la acción renovadora del pensar sin dogma, que en el trabajo profesional o en el ejercicio docente lo transforma a veces en, *falso tiempo*.

La identidad escindida. Si tuviera que clarificar en un esquemático gráfico mi tiempo biográfico en este discurrir de los años aquí acotados (1957-2010), señalaría como iniciales aquellos tiempos de la *identidad escindida* para encontrar las trazas del proyecto moderno. Proyecto que surgía en la modernidad arquitectónica, dentro del debate entre *antiguos* y *modernos*, sus estilos y arquetipos espaciales configuraban el dogma establecido, de manera que el Renacimiento y Neoclásico, tan elocuentemente consolidados, levantaban murallas incongruentes sobre las técnicas y materiales en los nuevos tiempos, donde progresaban la ciencia y las artes, no con tanta avidez, he de reconocer, lo hacia el progreso moral.

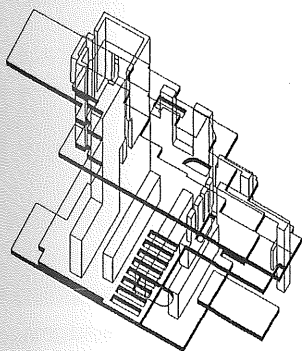
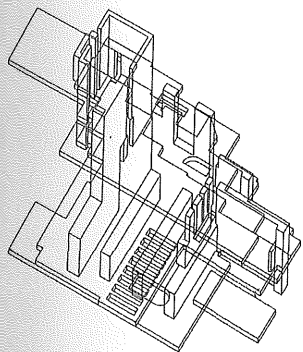
El proyecto de la arquitectura venía marcado por un diseño de un subjetivismo romántico, mezcla de los lenguajes de la expresión plástica, abstracción pictórica, el reformismo social, y los procesos de la productividad tecnológica, de manera que, estos tiempos de *identidad escindida* que aquí recabo, la en-

señanza y el ejercicio de la arquitectura estarían marcados por aproximaciones hacia unos valores vividos durante una época profesional, acotada ideológicamente por la mirada estética, y, el eco social de una comunidad con lacerantes fisuras recientes.

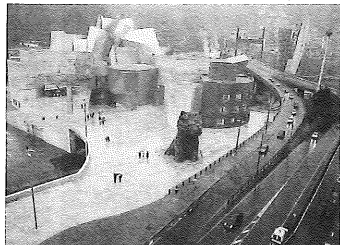
Es evidente que la historia del hombre es la historia de sus realizaciones, que no se mide solo en función de los hechos que acontecieron en su entorno profesional; creo, que por mucho que se deformen los procesos de aprendizaje, la historia de la arquitectura es historia también de signos y revelaciones. Entendida así la arquitectura, hace suponer, que el objeto y *saberes del arquitecto* se aproxima más al oficio del poeta, como ya he señalado, que equilibra la tensión de las emociones con la lógica de la palabra, y así, el trabajo como arquitecto puede discurrir por los territorios de lo imaginario sin peligro, a que una cierta evasión de la materia se desvanezca en formas innecesarias. La arquitectura a pesar de la ambivalencia de sus enseñanzas, recrea sus obras en el conocimiento del arte (*arche*) y dominio de la técnica (*tecne*), después, la materia y la forma, configuran ese recinto evocador o artificio primordial alimentado de memoria y conjetura que denominamos espacio. El proyecto de la arquitectura entra en el mundo de la ficción de las formas que también, son realidades imaginarias del espacio.

Al norte del futuro. Un segundo ámbito, que podría denominar como los vaivenes de *la conciencia trágica de la racionalidad*, ¿dónde albergar la construcción de la arquitectura de la ciudad?; debo acentuar, que me ha tocado vivir en su expresión más explícita la sutil tiranía bajo la cual fue destruida la ciudad, y, soportar los efectos negativos de la cultura tardomoderna cuya hegemonía ha barrido de nuestras viejas ciudades, sitios, lugares y territorios consolidados del espacio urbano, intercambiándolos por los grandes condominios habitacionales, marcados de un profundo escepticismo hacia el ideal de *progreso*, que postulaba la modernidad; vaciando, no solo de postulados morales a la polis, sino consolidando la ciudad hacia una progresiva homogenización y seducción por los aspectos formales del proyecto metropolitano, como escenario apacible de convivencia.

En este debe autobiográfico, cómo excluir esa constante cantinela de todo el siglo veinte, este síndrome de la *modernidad ambigua* y aceptar al mismo tiempo que surgieron obras y proyectos de singular belleza. Tal vez esta actitud de duda personal se deba a la época que he vivido, tiempos en transición, de un culto



Frank L. Wright, casa Edgar J. Kaufmann,
casa sobre la cascada, Bear Run,
Pensilvania, isometrías (1936)



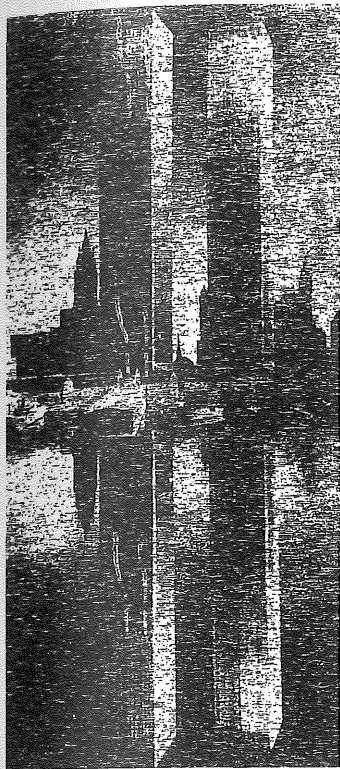
Frank O. Gehry, Museo Guggenheim, Bilbao (1991-1996)

a la estética como formalización del espacio de la arquitectura, la transición del final de una filosofía idealista, y, la colisión de la ciudad burguesa; acontecimientos que daban paso a una sociedad acumulativa y depredadora, que integra con pasión imágenes de cultura y banal cinismo.

Estos episodios biográficos los he vivido durante muchos años desde un observatorio privilegiado en Escuelas, Facultades de Arquitectura y otros centros académicos, siempre en esa frontera, *Al Norte del Futuro* (en palabras de Paul Éluard), lugar frío pero saludable para soportar y tratar de caminar entre la bruma que envuelve el malestar del espacio y estos tiempos de libertad creadora, de la arquitectura de hoy. Debo reconocer que proyectar en arquitectura, siempre me ha parecido una “comarca de libertad”, donde se expresan sus formas también en libertad. No creo, que pueda existir recodos o márgenes fuera de “esta comarca”, a pesar de lo arriesgado que siempre conllevan dualismos tan significativos, como son la forma y la función en la arquitectura.

La memoria revisada. La doctrina y los dogmas de la nueva arquitectura, serían teologizados por el axioma cartesiano, de aquel tímido aprendiz de relojero, conocido bajo el heterónimo de Le Corbusier. En el entorno de ese gesto y en los “aromas del ángulo recto”, han transcurrido las trazas arquitectónicas de mi generación, y, el gesto cartesiano, como señalan algunos filósofos, es contemporáneo y paralelo al gesto del príncipe melancólico, aquel que por amor al orden destruye todo orden posible (F. Rella, 1985), de manera que este paradigma sin límites de la postciudad, que contemplo en los albores del siglo veintiuno, me retrotrae a preguntas que rememoran sintonías inconclusas de mi juventud. En este cambio de modelo, para lo que fue ciudad imaginada en los preludios del siglo precedente, ¿cómo recrear el fragmento habitable que origina la crisis de tal fractura, donde *representación* y aleatoriedad se nos ofrecen como una practica metacientífica?

Sigo pensando desde hace algunas décadas, que en una situación como la que hoy se contempla en el horizonte profesional del arquitecto, sin una ética que regule el proyecto moral de sus quehaceres públicos, técnicos y políticos, y, sin una crítica que aclare el diálogo entre la estética como ideología y el vacío del espacio como recinto solidario; la demanda de postulados artísticos que aún se solicita del proyecto de la arquitectura, viene avalada sólo por una ideología epigonal que controla el mercado profesional, la información y los poderes de los



Minoru Yamasaki, Torres gemelas,
Nueva York (1973)

“medias”, y pretenden confabularnos con la idea, de vivir en unos tiempos de inmaterialidad cristalina.

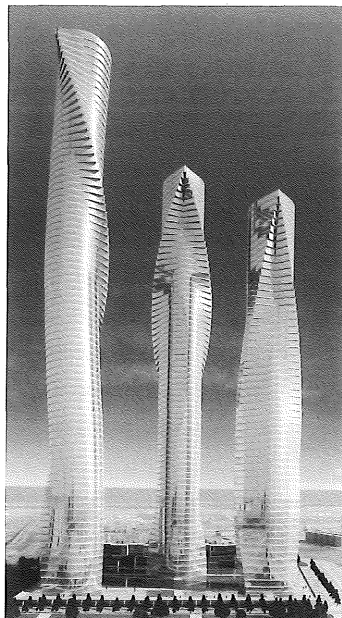
La arquitectura del último arquitecto, desde la lectura de algunos de sus proyectos actuales, está entretenida en asumir con una tecnología asombrosa la servidumbre del sistema, a cambio de una idílica colonización de la realidad mediante proyectos de “arquitectura mediada”, imágenes fundidas en la representación de lenguajes que en ocasiones, desconoce. El ingeniero, consciente de su protagonismo en la construcción de los nuevos paisajes de la metrópoli, sabe que la *estética* en la que se refugian muchos proyectos de los arquitectos se oponen a la *ética* que requiere su lógica constructiva, y esta actitud, estimo es un avance positivo en las disciplinas y saberes de la arquitectura entendida como ingeniería edificada, actitud superadora de arcaicos privilegios gremiales que aun lamentablemente prevalecen.

De la levedad del muro, mientras agoniza. En este recorrido por el perfil biográfico de estos últimos años, no he sido ajeno al *paso del tiempo*, cuya inercia o gravedad, tantas veces inmoviliza o promueve la acción renovadora del pensar y que, en ocasiones, se refugia en esa discreta filosofía que enseña “allí donde está el peligro, está también la salvación”.

He contemplado los tonos grises de unas Escuelas, abatidas por la gravitación acelerada de sus proyectos imaginarios, la innovación de sus plataformas visuales, y, como las trazas de su arquitectura se asemejan más a las de un artista que dibuja. No es un alegato contra la “nueva forma” o la “otra forma”, sino una constatación, que el espacio de la arquitectura en los atajos de la postmodernidad ha transferido, con sus bagajes constructivos, todo su poder expresivo al *símbolo*.

Comunicar, hoy, como ya he señalado en ocasiones diversas, nubla, y de qué manera, el noble ejercicio de edificar y el trueque de esta “arquitectura mediada” (horrible eslogan), es hacer que la función del signo haga desaparecer la realidad, pero posibilite embellecer el espacio de su arquitectura al tiempo de su desaparición, como bien refleja la levedad del muro mientras agoniza.

En estas Facultades y Escuelas, hoy como ayer, al margen de las voluntades pedagógicas, en ocasiones admirables, no pueden superar un sistema obsoleto para poder integrar los conocimientos y posibilidades que desarrolla la razón instrumental de nuestro tiempo. Como espectador emérito, en el entorno de estos



David Fisher, Torres rotatorias, Dubai, maqueta (2006)

pequeños monacatos universitarios, he podido comprobar cómo la componente intelectual en torno al discurso del proyecto es superada por una caligrafía digital de elocuente atractivo arquitectónico, y de qué manera los mitos modernos que rodean el negocio de la imagen del proyecto arquitectónico no apuestan nada más que por la idolatría del producto; es la pleitesía por parte del diseñador, del arquitecto, que ambiciona poder proyectar el “estereotipo mágico del edificio”, que como el resto de los objetos del mercado puede comprarse y venderse.

La práctica arquitectónica en la sociedad de consumo globalizado se ha transformado en un oficio difícil de soportar; un ejercicio que *administra* la construcción tecnológica del espacio, *ordena* el control publicitario de los símbolos, y *gestiona* la producción académica de la forma en las diversas arquitecturas que pueblan los espacios y lugares de la ciudad. Su cultura arquitectónica está sometida, como en otros campos a la dialéctica del “plusvalor”, basta con observar las imágenes y propuestas del último hipermercado de la arquitectura, diversificando su oferta como auténticas *marcas de franquicias* en los diferentes “parques temáticos” que la metrópoli formaliza, ciudades de la banca, la justicia, el deporte, la sanidad...

La interrogación sigue abierta, aun saltando los muros de las arcaicas fortalezas universitarias, y la respuesta, creo, no debe ser un alegato melancólico en torno a las vanguardias, o acallar la ansiedad y la incertidumbre de una época, y menos enturbiar los prodigios de estos tiempos, como tal vez se desprenda de estos testimonios, pero sí una reflexión, saber medir los privilegios de una tecnología tan singular, evidenciar el efecto de seducción y delirio de las propuestas de sus escenarios e imágenes, y sobre todo no olvidar el peligro que encierra edificar los lugares de la polis, preocupados sólo por los ritos y ensueños digitalizados de las “religiones de la significación”.

En el año 2006 ingreso como académico en la Real Academia Española, lugar singular donde se trabaja desde hace siglos en los quehaceres del habla. Mi discurso de ingreso, *Palabras sobre la ciudad que nace*, viene a ser un relato confidencial de tono autobiográfico, un intento por ordenar las diferentes miradas sobre la práctica de la arquitectura en la construcción de la “ciudad moderna”; una secuencia discursiva en torno al pensamiento arquitectónico y las tensiones especulativas mantenidas durante el apasionado siglo XX; así como, el interrogante abierto ¿será posible mantener un ámbito de calidad espacial entre este *pensamiento especulativo* y las demandas de *supervivencia* de la civilización tecnocientífica globalizada?

Las conquistas que el espacio de la arquitectura construye en la nueva metrópoli disimulan o alejan la miseria pública de nuestros ámbitos de convivencia, donde afloran espacios que se reproducen en un acotado idealismo minimalista urbano, o bien en retablos semánticos de un exiguo romanticismo digital. Efectos sin duda del orden discontinuo de la evolución de la ciudad y del desarrollo sin límites que operan sobre el territorio.

Como testigo y superviviente en el discurrir de la ciudad en la segunda mitad del siglo veinte, pude observar las tensiones y algunos desengaños de lo que se entendía como arquitectura de la “primera modernidad”, pues lo verdadero de la función no tuvo capacidad para expresarse en las formas visibles de la superficie, a pesar de la advertencia de Hegel, “lo verdadero no se haya en la superficie sensible”.

En la Europa ya de la década 1990-2000 pude entender cómo la “razón funcionalista” había delegado todo su poder instrumental en el *símbolo*, y cómo surgía un *nuevo paisaje* que organizaba los espacios de la vida junto a los emblemas de la cotidiana arquitectura de la metrópoli en diferentes escalas, magnitudes y valores.

También esto acontecía en el paisaje personal, de manera que estas páginas de *Fábricas y Visiones del imaginario de un arquitecto fin de siglo* vienen a ser como los estratos arqueológicos de nuestro conocimiento. Tal vez por eso, siempre he tenido la convicción de que mi trabajo como arquitecto ha transitado por esa frontera sin fin de “crepúsculos y auroras”, en los límites donde la *construcción del espacio* se edifica como *poética de la arquitectura*.

Post scriptum. Los relatos aquí descritos nos hablan del acontecer del tiempo, que no es el tiempo de los almanaques, ni dietarios al uso. Tiempo simultáneo, pasado, presente y futuro, recogidos de los oficios de una arquitectura ensoñada, y que pudo contemplar, en la aurora del siglo veintiuno, cómo la ciudad de miurgo se transformó en una ciudad de dolor y muerte. Para iniciar, de nuevo, el camino que descubre la belleza que encierra el vacío inocente de la arquitectura.

* Las ilustraciones que no tienen referencia de autor, corresponden a obras y proyectos del Estudio de Arquitectura Antonio Fernández-Alba